No 40 44.292

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

AUGUSTE SÉRIEYX

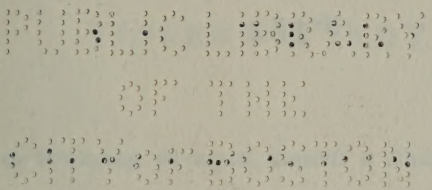
VINCENT D'INDY

PARIS
SOCIÉTÉ DES TRENTE
ALBERT MESSEIN
19, QUAI SAINT-MICHEL, 19
—
1914

VINCENT D'INDY

AUGUSTE SÉRIEYX

VINCENT D'INDY



PARIS
SOCIÉTÉ DES TRENTE
ALBERT MESSEIN
19, QUAI SAINT-MICHEL, 19

1913

July 13.1914
J

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

530 exemplaires numérotés à la presse, dont 10 exemplaires sur Chine, 20 exemplaires sur Japon et 500 exemplaires sur vergé d'Arches.

N° 152

A HENRI DUPARC

L'AINÉ DE LA GRANDE FAMILLE ARTISTIQUE

DU MAÎTRE CÉSAR FRANCK

« L'ÉMULE DE SCHUBERT ET DE SCHUMANN

dans l'ordre du *Lied* »

J'offre ces quelques pages consacrées à son meilleur ami et condisciple

VINCENT D'INDY

en témoignage de respect, d'amitié et d'admiration

A. S.

VINCENT D'INDY

« Passez devant mes yeux, tableauxd'un jour qui fuit... »
(*Le Chant de la Cloche*, Prologue).

Grand, droit, robuste, à peine marqué par les atteintes des deux tiers de siècle qui vont peser bientôt de tout leur poids sur ses vigoureuses épaules, tel nous apparaît aujourd'hui Vincent d'Indy, tel nous le voyons en ce printemps de 1913, recueillant avec une sorte de timidité un peu embarrassée l'éclatant succès de son *Chant de la Cloche*, celle de ses œuvres déjà anciennes où il semble avoir voulu préparer notre tâche d'aujourd'hui en se peignant lui-même, moralement et musicalement, avec la plus saisissante vérité.

Sans doute, cet aimable sourire qui éclaire son grave visage, tandis qu'il salue ses auditeurs remplis d'enthousiasme, exprime un contentement passager. Mais, observons-le mieux : à cette satisfaction de l'œuvre terminée et presque comprise... après trente ans d'attente

seulement, se mêle déjà la préoccupation de l'œuvre à accomplir, du labeur toujours actuel et jamais achevé. Ce regard qui, dans l'instant, veut n'être qu'affable et bienveillant n'en conserve pas moins toute sa profondeur méditative, toute son acuité pénétrante, dont une énergie supérieure entretient avec une étonnante continuité la perpétuelle tension.

Au-dessus de cet œil qu'épièrent anxieusement des générations d'élèves jeunes et vieux, le redoutable sourcil, justicier des erreurs commises par les disciples inexpérimentés, garde sa mobilité vigilante. Que le maître reprenne sa baguette et donne à l'orchestre ou aux chœurs le signal de la première attaque, et tout aussitôt le sourcil, le terrible sourcil, sans « se froncer » positivement mais plutôt en « se haussant » imperceptiblement, enregistrera automatiquement la moindre inégalité d'émission, la moindre erreur d'ensemble, de rythme ou d'intonation, comme il enregistrait naguère avec une inflexible rigueur le « mauvais passage », la « transition mal établie », le « thème maladroit », la « modulation intempestive », dès la première lecture des essais de composi-

tion perpétrés par les néophytes qui sont devenus depuis les rejetons de son immense lignée artistique.

A défaut de « sourcil » spécialement signalé à notre attention, le héros du *Chant de la Cloche*, maître Wilhelm, nous est représenté avec une grande barbe blanche : celle-ci n'a rien de commun avec la courte moustache grisonnante et la petite mouche d'aspect militaire qui laissent apparaître, chez le « maître Vincent », la carrure volontaire et tenace de la mâchoire et du menton. Une chevelure assez longue, que sa main gauche relève souvent d'un geste machinal, encadre par une courbe plus douce le haut de ce visage exprimant tout ensemble la force et la bonté.

A ces différences près, nous retrouverons dans le personnage de la légende dramatique les traits les plus caractéristiques de la personnalité qui en écrivit le poème et la musique, vers 1880. Nous demanderons donc à maître Wilhelm de nous aider à pénétrer dans l'âme qui vit en maître Vincent. Il suffira de nous imaginer ce noble artiste, évoquant, tel le fondeur de cloches au prologue, les principales

scènes de sa longue carrière. Par là nous réussirons peut-être à fixer un peu de cette physionomie du grand musicien français, à l'aide de sept esquisses bien imparfaites, correspondant aux sept tableaux du *Chant de la Cloche.*

I

« La Cloche a salué par ses accents joyeux
« L'enfant que l'on porte au baptême... »
(*Le Chant de la Cloche*, Ier tableau).

Cet enfant que nous voulons suivre à travers sa vie si bien remplie a vu le jour à Paris, le 27 mars 1851. Moins heureux que son héros Wilhelm, il fut privé, dès sa naissance, de ces « caresses maternelles » qu'il chante, dans le premier tableau de son œuvre, avec une émotion d'autant plus touchante. Et sans doute ce voile de tristesse étendu sur ses premières années a-t-il accru en lui des tendances natives à la réserve, à la timidité, au repliement sur soi-même, qui ont abouti à cette attitude impénétrable et distraite, où l'on ne veut voir le plus souvent qu'indifférence ou froideur.

Tout au contraire, cette perpétuelle intério-

risation des sentiments et des émotions contribue puissamment à l'élaboration latente de ces explosions de violence et de passion que l'artiste exprime incomparablement dans sa musique, sans que l'homme en ait jamais laissé soupçonner l'intensité, même à ceux qui vivent le plus près de lui. Certes, on peut voir ici la marque d'une rigoureuse discipline : c'est encore le premier tableau du *Chant de la Cloche* qui nous en fournit la raison profonde, éternelle :

« CREDO ».

Seule une foi vive, inébranlable, peut élever à un tel degré la possession de soi-même. Cette même foi dont le petit enfant Wilhelm reçoit la grâce ineffable en pénétrant dans la vieille église médiévale, tandis que les cloches tintent joyeusement, l'artiste de notre siècle la reçut aussi en partage au seuil de quelque sanctuaire parisien, et toute son œuvre en garde à jamais le sceau indélébile.

Comme son maître César Franck, comme les plus glorieux parmi tous ceux qui furent ses modèles dans l'art musical, Vincent d'Indy

demeure, avant toutes choses, un croyant.

Pour avoir nettement compris que toute musique, tout art émane d'une foi, d'une religion, il s'est trouvé particulièrement qualifié pour participer efficacement à cette restauration de l'art musical religieux, traditionnel et liturgique, par laquelle le début de notre xx^{e} siècle méritera de conserver une place éminente dans la mémoire des artistes qui nous succèderont. Profondément pénétré de la beauté des cantilènes grégoriennes de notre Église, il avait dès longtemps choisi les plus purs joyaux de cet inépuisable trésor pour les sertir étroitement dans la riche orfèvrerie de sa musique.

Celle-ci, par l'intime union qui relie l'antique monodie au plus somptueux décor harmonique ou orchestral, sonne à nos oreilles, dans beaucoup de ses plus belles pages, comme le discours merveilleusement imagé de quelque orateur sacré commentant en un style original un texte connu des Livres Saints. C'était d'abord une simple citation de l'antienne funèbre *In paradisum*, au dénouement de ce *Chant de la Cloche* qui contenait déjà tout un programme. Ce fut bientôt le solennel *Pange lingua* symbolisant

dans *Fervaal* la nouvelle religion, la religion d'amour, et participant, sous cent aspects divers, à toute l'action musicale. Plus tard, l'universelle charité chantera par la bouche prophétique de l'*Étranger* l'antienne du Jeudi-Saint *Ubi Caritas et Amor, Deus ibi est.* Puis, au soleil couchant, à la fin du *Jour d'été à la Montagne*, le doux chant de l'antienne des vêpres de la fête de l'Assomption exprimera l'hommage rendu au Maître de toutes choses par la créature qui s'endort après la tâche accomplie. Enfin, comme une sorte de couronnement à ce véritable autel musical, édifié pierre à pierre au cours d'une période déjà longue de l'existence de l'artiste, nous entendrons quelque jour l'hymne *Vexilla Regis*, la sublime louange à la « Croix notre seul espoir », résonnant à maintes reprises pour vivifier et pour conclure le vaste ouvrage synthétique dont l'achèvement ne tardera guère : *La Légende de Saint-Christophe.*

Encore ne s'agit-il ici que de quelques thèmes grégoriens explicitement traités dans les principales œuvres de Vincent d'Indy. C'est presque toute sa musique qu'il faudrait analyser, si l'on voulait y relever l'influence la-

tente de nos immortels chants liturgiques, « modèle suprême » de toute musique sacrée, ainsi que l'a rappelé Pie X. Et la musique sacrée n'est-elle pas aussi le « modèle suprême » de toute musique puisque, c'est l'auteur du *Cours de Composition musicale* qui nous le rappelle au début de son enseignement, « le principe de tout art est d'ordre religieux ». Cette assertion elle-même renouvelle la déclaration par laquelle se terminait le véritable discours-programme (1) prononcé le 2 novembre 1900, lors de l'inauguration de l'immeuble de la rue Saint-Jacques :

« *Maneant in vobis fides, spes, caritas ;*
« *Tria haec. Major autem horum est caritas.*

« Que la foi, l'espérance et l'amour habitent « en vous ; mais de ces trois vertus la plus « grande est l'amour... Ces trois vertus que le « Catéchisme appelle *théologales*, ajoutait-il, nous « pouvons à bon droit les nommer *artistiques*, « parce que si elles parlent de Dieu, elles parlent « par cela même de l'Art, émanation divine...

(1) V. D'INDY, *Une école de musique répondant aux besoins modernes* (*Schola Cantorum*, 1900).

« Ayons la Foi, la foi en Dieu, en la suprémа-
« tie du beau, la foi en l'art, car il faut, avant
« tout, croire fermement à l'œuvre que l'on
« écrit ou que l'on interprète pour que celle-ci
« soit durable ou dignement présentée... »

Ainsi se fût exprimé sans doute maître Wilhelm, parvenu à l'âge d'homme et renouvelant en pleine conscience la « profession de foi » par laquelle est synthétisé le tableau du Baptême dans le *Chant de la Cloche*, au moment où les voix graves du chœur des prêtres entonnent le *Symbole des Apôtres*, répété ensuite par toute la foule au nom du nouveau-né :

« CREDO IN UNUM DEUM ! »

II

« L'Art et l'Amour éclairent seuls ma vie !... »
(*Le Chant de la Cloche*, II[e] tableau).

C'est le jeune Wilhelm qui murmure ces douces paroles à l'oreille de Lénore, sa fiancée, par un crépuscule de printemps, tandis qu'à l'horizon les hautes cimes se dorent des rayons du soleil couchant. Et nous voici transportés bien loin du cadre sévère de l'église, de tout cet appareil solennel, incompatible, semble-t-il, avec le chaud rayonnement de la jeunesse, de l'enthousiasme et de l'amour humain.

Curieux préjugé que celui qui veut absolument séparer « ceci » de « cela ». Que n'a-t-on pas dit sur l' « austérité » de l'art de Vincent d'Indy, sur son inaptitude à dépeindre la vraie passion, la seule qui compte pour toute une catégorie d'artistes ou d'esthètes habitués à identifier l'art avec la bohême, le mérite avec le succès,

l'amour avec certaines satisfactions dépassant à peine le domaine de la physiologie !

Sans doute, on chercherait vainement dans toute l'œuvre du musicien français quelque page destinée à nous traduire le délire érotique d'une Salomé, tel que l'imagine Oscar Wilde considérablement aggravé par Richard Strauss. L'exaspération sentimentale d'une Isolde et d'un Tristan, ce paroxysme voisin du déséquilibre mental, exprimé, Dieu merci ! en une langue autrement noble et touchante par le « maître Richard », le vrai, n'est guère comparable non plus à la fière ardeur qui anime les pages les plus éloquemment passionnées de la musique du « maître Vincent ». Mais il n'en faut point conclure, loin de là, que toute expression de l'amour soit bannie de son art. Bien au contraire : non seulement les héros de ses ouvrages dramatiques sont presque tous accessibles à la grande passion humaine, mais sa conception même de la musique symphonique repose sur une affinité plus ou moins apparente entre certains thèmes ou idées, traités ici, il le dit lui-même, « comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l'humanité : sympa-

thie ou antipathie, attirance ou répulsion, amour ou haine. Et dans ce perpétuel conflit, image de ceux de la vie, ajoute l'auteur du *Cours de Composition*, chacune des deux idées offre des qualités comparables à celles qui furent de tout temps attribuées respectivement à l'homme et à la femme. »

Tous les élèves des classes de composition de la *Schola* se souviennent des innombrables exemples de « thèmes masculins » et de « thèmes féminins » sur lesquels le maître attira leur attention, en étudiant avec eux la musique instrumentale des classiques, depuis Philippe Emmanuel Bach jusqu'à César Franck et ses successeurs. Et ceux-là même qui relevèrent parfois certains côtés plaisants de cette allégorie n'en reconnurent pas moins la profonde justesse et la saisissante vérité.

Si donc l'auteur nous dépeint ici en accents émus l'ardeur naïve et tendre des sentiments de Lénore et de Wilhelm, comme il nous a dépeint symphoniquement l'idylle de Max et de Thécla dans la trilogie de *Wallenstein*, comme il nous dépeindra plus tard la chaude passion de Guilhen et de Fervaal, ce n'est certes pas

avec la triste incompétence de l'aveugle parlant des couleurs.

Mais, parce que l'existence de l'homme qui vit au milieu de nous ne fut jamais marquée d'aucun de ces incidents retentissants, de ces épisodes plus ou moins apparentés au scandale, de ces débordements qu'on aime à excuser chez un artiste parce qu'ils permettent de parler de « ses faiblesses », parce que cette vie privée ne put jamais fournir d'aliment à « la chronique », on s'avisa qu'une aussi rare exception ne pouvait qu'être le fait d'une manière de saint, d'ascète, d'être semi-immatériel et, par cela même, inaccessible à tout sentiment affectif dépassant en intensité la courtoisie, la camaraderie, l'amitié. Parce que la grande affection d'une vie s'est trouvée être en même temps la seule conforme à l'ordre de la société, à l'unité familiale et à la légitimité morale, on a l'usage de n'en parler point. On a raison, car cela ne regarde personne. Mais il n'en faut point conclure à la froideur, à la sécheresse de celui dont toute la vie intime demeure inviolablement soustraite aux investigations, rarement bienveillantes, de ceux qui jugent sans connaître.

Il nous sera bien permis de relever ici, avec tout le respect que comporte un sujet aussi délicat, un fait notoire, sinon public, qui corrobore notre assertion.

Pour qui connaît la demeure familiale où va chaque année se recueillir, en un coin presque inaccessible des Cévennes, l'auteur du *Poème des Montagnes*, nul doute que ces pièces pour piano n'aient voulu décrire ce site sauvage, et que les personnages évoqués n'aient été l'auteur lui-même et celle qui fut, pendant plus de trente ans, la compagne fidèle et dévouée de son foyer.

Lorsqu'à la fin de 1905, une séparation, que des circonstances particulièrement poignantes rendirent plus cruelle, eut identifié plus étroitement encore le poète du *Chant de la Cloche* avec son héros, tel que nous le retrouverons au IV^e^ tableau après la mort de Lénore, sait-on quelle fut la première « expression musicale » où s'épancha son immense douleur ? Ce fut cet admirable poème d'orchestre intitué *Souvenirs*, dont le thème principal est précisément celui du *Poème des Montagnes*, sur lequel nous lisons par trois fois ce simple titre : « la bien-

aimée » ; puis un peu plus loin : « à deux » ; plus loin encore : « amour » ; et enfin : « Souvenir ».

Toute l'unité de cette noble vie, dans le domaine du sentiment, est inscrite en ces laconiques et schumanniennes indications. Le sentiment lui-même, ce ne sont plus les mots qui sont capables de l'exprimer. Écoutons seulement la musique. Qu'il s'agisse de Wilhelm et de Lénore tendrement enlacés, tandis que tinte au loin l'*Angelus* du soir, de la naïve Thécla pleurant la mort de Max, du glorieux Fervaal chantant « la libre joie » d'aimer — ou même des personnages innommés que nous voyons passer dans le clair *Poème des Montagnes* — n'est-ce point toujours la même âme humaine qui ressent, qui souffre et qui vibre ? la même passion vigoureuse, profonde, saine : celle qui anime le noble guerrier s'élevant sur les cimes avec la dépouille de sa fiancée Guilhen dans les bras ?

« Partout, le jeune amour est vainqueur de la mort ! »

III

« Le nouveau maître a réussi
« L'œuvre glorieuse entreprise ! »
(*Le Chant de la Cloche*, III[e] tableau).

Dans la légende dramatique à travers laquelle nous voulons suivre tout ensemble le héros idéal et le personnage réel de l'auteur, au tableau de la Fête, Wilhelm est jugé digne d'être inscrit au livre de maîtrise, en présence du peuple assemblé qui ratifie le jugement porté par les maîtres sur sa première œuvre importante achevée.

Ce vieux rite des corporations professionnelles passe pour aboli de nos jours, au nom des « mortels principes » auxquels on a conféré longtemps une immortalité purement conventionnelle. Mais comme on ne détruit que ce que l'on remplace, il se trouve que les vestiges des anciens usages corporatifs subsistent

partout, là même où on les recherche le moins. Entre la « jurande » des maîtres-fondeurs recevant Wilhelm et le « jury » de la Ville de Paris donnant ses suffrages à l'auteur du *Chant de la Cloche*, nous ne voudrions pas établir un dangereux parallèle. Pourtant, cet hétéroclite jury avait en l'occurrence fait choix, lui aussi, d'un véritable maître, lequel avait, comme Wilhelm, dignement « réussi l'œuvre glorieuse entreprise », c'est-à-dire ce *Chant de la Cloche* auquel on fit « fête » publiquement dans l'audition initiale du 25 février 1886, sous la direction du regretté Charles Lamoureux. Ce jour-là, en présence d'une assistance où se trouvaient peut-être quelques forgerons, tanneurs ou tailleurs — comme pour Wilhelm — et à coup sûr des « orfèvres » et des « écoliers », les vrais musiciens comprirent que le jeune « compagnon », formé dans la « fonderie » du père Franck, avait largement mérité déjà d'être élevé à la maîtrise ; mais si l'on eût dit alors à Vincent d'Indy qu'il était, en un certain sens, le propre héros de sa légende, on l'eût certes bien étonné.

Pourtant le « compagnon », naguère encore un « apprenti », s'était distingué déjà par quel-

ques ouvrages d'un rare mérite, notamment la resplendissante trilogie symphonique de *Wallenstein*, dont une partie (la deuxième) remontait à 1873. Mais qui donc, sauf l'excellent Pasdeloup, s'était avisé alors de la valeur de cette œuvre, dont la partition est maintenant sur le pupitre des chefs d'orchestre du monde entier ?

La carrière d'artiste a de ces petites surprises. Si la légende nous apprenait toutes les vicissitudes par lesquelles avait passé Wilhelm avant son succès de la « fête », les analogies ne manqueraient pas avec l'histoire du jeune « lauréat du Concours de la Ville de Paris », et nous apprendrions sans doute quel « compagnon plus ancien » l'avait jadis amené à quelque vieil alchimiste, fondeur de cloches et de timbres.

Puisqu'aussi bien, c'est seulement le maître Vincent qui est ici en cause, il nous sera plus facile de combler cette lacune : car on sait le nom du génial « alchimiste des sons » qui façonna, comme la fonte incandescente dans le moule, les dons musicaux hors de pair de son jeune « apprenti » ; mais on se souvient moins,

croyons-nous, du « compagnon plus ancien », grâce à qui se forma cette véritable « corporation » des élèves de Franck, dont il fut le centre et le soutien, et dans laquelle il fit entrer un jour notre « apprenti » pour la plus grande gloire de cette illustre phalange. Ecoutons à ce sujet Vincent d'Indy lui-même :

« Après avoir terminé mon cours d'harmonie et aligné quelques pénibles contrepoints, je me figurais être assez instruit pour pouvoir écrire et, ayant à grand'peine couché sur du papier à musique un informe quatuor pour piano et instruments à cordes, je demandai à Franck, *auquel mon ami Duparc m'avait présenté quelque temps auparavant*, un rendez-vous qu'il ne me fit point attendre.

« Lorsque j'eus exécuté devant lui un mouvement de mon quatuor (que je pensais bénévolement être de nature à m'attirer des félicitations), il resta un moment silencieux, puis, se tournant vers moi d'un air triste, il me dit ces paroles que je n'ai pas oubliées, car elles eurent une action décisive sur ma vie : « Il y « a de bonnes choses, de l'entrain, un certain « instinct du dialogue des parties..., les idées

« ne seraient pas mauvaises... mais ce n'est « pas suffisant, ce n'est pas fait... et, en somme, « *vous ne savez rien !* » — Puis, me voyant très mortifié de ce jugement auquel je ne m'attendais guère, il entreprit de m'en expliquer les raisons et termina en me disant : « Revenez me « voir ; si vous voulez que nous travaillions « ensemble, je pourrai vous apprendre la com- « position... »

« En retournant chez moi dans la nuit (cette entrevue avait eu lieu un soir, fort tard), révolté contre cet arrêt sévère, mais inquiet, au fond, je me disais en ma vanité blessée, que Franck devait être un arriéré, ne comprenant rien à l'art jeune et en avant... Néanmoins, plus calme le lendemain, je repris mon malheureux quatuor et me rappelai une à une les observations que le maître m'avait faites en soulignant, selon son habitude, ses paroles de multiples arabesques au crayon sur le manuscrit, et je fus forcé de convenir avec moi-même qu'il avait absolument raison : je ne savais rien... J'allai donc lui demander, presque en tremblant, de vouloir bien m'accepter comme élève, et il m'admit à la classe d'orgue du Conserva-

toire, dont il venait d'être nommé professeur (1).»

Ce professeur d'orgue, dont la classe était alors le « véritable centre des études de composition du Conservatoire », avait été naguère un pauvre professeur de piano donnant des leçons dans un collège. Et c'était là, parmi les jeunes gens chez lesquels on détruit le plus souvent les dons artistiques, en ravalant leurs études musicales au rang des arts d'agrément (comprenant au même titre l'escrime et la gymnastique !) que César Franck avait eu pour élève, dès 1863, Henri Duparc. Pour une fois, les « arts d'agrément » contribuèrent à l'art vrai. Le « pauvre professeur », dont le repas quotidien consistait alors, pour raison d'économie, en un peu de fromage et de pain, avait bien vite discerné, dans ce modeste élève de piano qui pâlissait sans résultat satisfaisant sur quelques « morceaux de genre » comme la *Fanchonnette* ou la *Prière des Bardes*, l'âme d'élite du grand artiste, l'âme douloureuse qui devait s'exhaler dans la *Chanson triste*, le *Lamento*, le *Testament*, dans la poignante expression de toutes les souffrances hu-

(1) VINCENT D'INDY, *César Franck* (Alcan, éditeur).

maines. Et l'inutile demi-heure « d'art d'agrément » n'avait pas tardé à se transformer en une inoubliable leçon d'art vrai, pendant laquelle Franck initiait son disciple émerveillé aux beautés des chefs-d'œuvre de Gluck et de Beethoven, tout en façonnant sa jeune intelligence à la forte discipline des rigoureux principes de la composition.

Aujourd'hui, du petit groupe des vétérans qui travaillèrent avant la guerre avec César Franck et qui constituèrent le centre de la grande compagnie artistique formée par ses élèves, un seul, le plus grand, demeure vivant. C'est ce « compagnon plus ancien » qui sut amener à l'alchimiste « l'apprenti » Vincent d'Indy, en dépit des résistances de sa famille; c'est celui que son ami fidèle et reconnaissant a appelé dans son beau livre sur leur commun maître « l'émule de Schubert et de Schumann dans l'ordre du *lied* », c'est le génial auteur de *Phidylé* et de la *Vie antérieure*, Henri Duparc.

N'est-il pas juste que vers lui s'élève l'ineffable gratitude de tous ceux dont ce jeune « apprenti » devait à son tour devenir le « maître » ?

L'hommage de cet opuscule consacré à Vincent d'Indy revenait de droit au plus ancien et au plus glorieux de ses condisciples ; aussi est-ce en toute affection comme en toute justice que nous avons voulu le lui offrir.

Et puisque nous nous sommes permis de compléter la légende en recherchant dans la vie du héros du *Chant de la Cloche* quel alchimiste l'avait préparé à subir victorieusement cette épreuve de la maîtrise, nous devons supposer pareillement qu'en ce jour de la « fête », une douce pensée de reconnaissance monta de son cœur vers ce « compagnon plus ancien » qui l'avait fait pénétrer dans la noble corporation des maîtres-fondeurs.

Honnête et génial artisan de son temps, Wilhelm y avait patiemment appris « l'art des purs alliages » métalliques. Nul doute qu'il n'ait voulu transmettre ensuite son savoir aux initiés, aux compagnons, aux apprentis dont il eut à diriger le travail.

Aussi bien, celui qui sait aujourd'hui dans ses moindres secrets, « l'art des purs alliages » sonores, n'a point manqué de propager autour de lui les principes et tous les éléments de cet art

subtil, tels qu'il les avait reçus naguère de l'alchimiste son vieux maître, tels aussi qu'il les avait compris, approfondis, coordonnés, après des années d'observation et de méditation.

A ce généreux partage, un artiste ne s'amoindrit pas, il se grandit au contraire ; car, on ne saurait trop le redire, ce n'est point en dévoilant dans leurs plus infimes détails les *moyens* employés, qu'il se dépouille en quoi que ce soit du *don* qui lui est propre, de son aptitude personnelle à produire *son* œuvre, celle qui ne sera jamais qu'*à lui seul*. L'artiste vrai, en enseignant aux autres, s'instruit lui-même ; en partageant son précieux trésor, il s'enrichit de toutes les perfections nouvelles que la diffusion même de sa science lui restitue par une inévitable répercussion.

Ainsi, celui qui pouvait déjà passer à juste titre pour avoir tout appris de son art n'a point pensé se diminuer en enseignant cet art aux autres, en leur révélant, par exemple, l'intime fusion avec les polyphonies vocales et, par là, avec toute la musique, de ces immortelles cantilènes grégoriennes où il avait déjà puisé, nous l'avons vu, la substance thématique de

plusieurs de ses œuvres ; en leur montrant ensuite le double rôle du rythme, appliqué à la parole dans le chant liturgique médiéval, aux attitudes du corps dans les chansons populaires de la même époque.

Il n'a point dédaigné de faire part à ses disciples de ses véritables découvertes sur la liaison du « rythme de la parole » avec notre art dramatique tout entier, du « rythme de la danse » avec notre art symphonique instrumental. Avant lui, en effet, cette opposition entre les deux ordres distincts de manifestations musicales n'avait point encore été dégagée avec autant de netteté.

Certes, la fonction rythmique de la parole articulée dans la genèse des formes musicales dramatiques était assez généralement comprise ; mais, entre nos symphonies contemporaines et l'antique danse du Moyen Age, on n'avait pas toujours discerné une liaison aussi intime.

Après des siècles de prétendus progrès, les traditions de la danse de l'antiquité étaient tombées dans une telle déchéance qu'on avait quelque peine à y démêler les vestiges de l'art

vrai. Pourtant, c'était toujours par le rythme des attitudes du corps que les formes instrumentales des *danses de cour*, au XVII^e^ siècle, s'étaient peu à peu différenciées de leurs premiers modèles, les chansons populaires dansées. Et c'était bien ces mêmes *danses de cour* qui s'étaient groupées à leur tour en forme de *suite*, puis de *sonate*, de *trio de chambre* et enfin de *symphonie*.

Ainsi, dans notre somptueux art symphonique moderne, inauguré par Beethoven et continué par César Franck, la vieille chanson médiévale trop oubliée, l'humble danse populaire trop méprisée avaient gardé leur noble fonction et leur influence prépondérante. Cette simple vérité, l'auteur du *Chant de la Cloche* n'eut point de peine à la transmettre à ses élèves, en leur expliquant les raisons de sa lumineuse classification des formes musicales d'après le rôle du rythme, aussi claire, aussi logique, aussi féconde pour l'histoire de la musique que le fut, pour l'histoire naturelle, l'admirable classification zoologique établie naguère par le grand Cuvier, d'après les signes caractéristiques des espèces.

Et comme la plus efficace des leçons est celle de l'exemple, c'est en maint endroit que nous allons retrouver, dans l'œuvre de Vincent d'Indy, la trace de la vieille danse médiévale de nos provinces de France et de son corollaire inséparable, la chanson populaire, déployant ici toute la grâce de leur cortège attrayant et pittoresque ; tels ces refrains naïfs et joyeux des corporations, qui préludent à l'arrivée de Wilhelm dans le tableau de la Fête.

Sans parler de la magnifique *Symphonie sur un chant montagnard français*, véritable ouvrage classique aujourd'hui universellement admiré, de la *Fantaisie pour hautbois sur des thèmes populaires français*, des *Chansons et Danses pour instruments à vent* — toutes œuvres qui sont manifestement imprégnées de nos vieilles chansons — on ne peut se refuser à voir la trace ou tout au moins l'esprit de ces mêmes chansons dans la gaîté toute militaire du *Camp de Wallenstein*, dans certaines pièces de la *Suite en ré*, dans le *Trio avec clarinette*, éternellement jeune, dans le *Deuxième quatuor à cordes*, chef-d'œuvre de construction, et surtout dans le *Jour d'été à la Montagne*, où nous retrouvons, à côté de

la solennelle antienne liturgique déjà signalée, la joyeuse cantilène villageoise.

Le choix même des sujets dramatiques, chez l'auteur de *Fervaal* et de l'*Étranger*, laisse toujours une place aux chants populaires. Là, c'est le pâtre appelant les chefs gaulois aux accents d'un thème entendu dans les brumes du matin sur quelque cime cévenole ; ici, ce sont les jeunes amies de Vita entrant en scène au rythme de la ronde médiévale connue :

« Dans la tour du palais... »

ou bien les pêcheurs, entonnant tout ensemble leurs libations et leur couplet bachique :

« Dimanche, c'est dimanche,
« Vive le vin ! »

Plusieurs de ces thèmes appartiennent au recueil des *Chants populaires du Vivarais*, dans lequel l'auteur a soigneusement noté les vieux airs de sa province, avec un souci de l'exactitude rythmique et du sens musical malheureusement trop rare chez d'autres « folkloristes » connus. La préface même de cet important recueil fait connaître le prix que l'éminent musi-

cien français attache avec raison à ces anciens thèmes, pour la plupart pleins de grâce et de saveur, que les traditions locales de chaque pays nous ont conservés avec leur caractère propre. Et l'ingénieuse superposition de la chanson des tanneurs à celle des forgerons, inspirées l'une et l'autre de l'art populaire, nous donne, dans le tableau de la Fête, un spécimen charmant des multiples ressources que peut ajouter l'habileté toute moderne du métier, à la matière mélodique fournie par le souvenir de nos plus vieilles cantilènes.

« *Gaudeamus igitur...* »

s'écrient à leur tour les joyeux étudiants venus pour fêter le « nouveau maître ». Et n'est-il pas en vérité le poète et le musicien de la joie, cet autre « nouveau maître » du *Chant de la Cloche*, celui qui fait chanter ici leur jeune cœur insouciant et leur esprit

« riche de beau savoir ! »

IV

« O vie éternelle ! ô mystère
« Profond pour l'esprit impuissant,
« Comme est profond pour les yeux de la terre
« L'espace éblouissant... »
(*Le Chant de la Cloche*, IVe tableau)

A toute cette gaîté de la fête où la cloche tinte joyeusement, le poète a voulu faire succéder presque sans transition, dans sa légende comme hélas ! dans toutes les vies humaines, le deuil, l'épreuve, le découragement. Certes, nul n'a le droit d'affirmer qu'une douloureuse prescience identifiait déjà dans sa pensée, vers 1880, la douleur de Wilhelm pleurant sa Lénore bien-aimée, avec le drame qui ferait traverser, dans les derniers jours de 1905, à l'énigmatique personnage du *Poème des Montagnes*, des heures aussi pleines d'angoisse et peut-être plus cruelles encore ! Mais on ne peut se refuser à constater l'analogie qui s'établit

invinciblement entre l'auteur des *Souvenirs*, exhalant sa plainte intime par les lambeaux déchirés de ce même thème sur lequel il avait mis, vingt-cinq ans auparavant, la symbolique indication « à deux » et le malheureux fondeur de cloches s'écriant dans sa solitude :

« Tout m'accable à la fois ; à ma triste misère
« La seule voix du désespoir répond.
« En vain, dans l'abîme sans fond,
« Mon regard cherche un rayon qui l'éclaire ! »

Et l'on a quelque raison de penser que, devant le foyer vide, l'un et l'autre connurent les mêmes heures d'accablement et de désespérance.

Mais l'un et l'autre nous donnent le noble exemple de la fidélité par delà la mort. Semblable à la vision apparue à Wilhelm pour lui montrer la tâche qu'il doit poursuivre désormais dans l'isolement, une mystérieuse puissance a rendu à l'artiste toute son énergie. Bien peu de temps après ces pieux *Souvenirs*, éloquent sarcophage du *Poème des Montagnes*, la magistrale *Sonate pour piano*, œuvre forte et recueillie, est venue marquer d'un nouveau jalon l'ascension définitive de l'auteur vers son

ouvrage capital aujourd'hui presque achevé : *La Légende de Saint-Christophe.*

Nous devons respecter encore le secret de cette mystérieuse légende qu'un avenir prochain nous révèlera : tout au plus nous sommes-nous cru autorisé à soulever un coin du voile, en montrant par avance la place que l'auteur y a réservée au « modèle suprême de toute musique sacrée », au plain-chant grégorien. Fidèle à la foi de son jeune âge comme il le fut aux *Souvenirs* du printemps de sa vie, Vincent d'Indy demeure ici encore la perpétuelle proie de ce « Tourment de l'Unité » qu'un écrivain contemporain nous a dépeint en termes vibrants (1).

L'Unité ! toute intelligence musicale qui aborde loyalement l'œuvre du maître français pourra dire d'elle ce que dit le personnage de l'*Étranger* parlant de la jeune Vita :

> « Où donc t'avais-je vue avant de te connaître ?
> « Où donc ? demandais-tu... mais *partout !* »

Partout, en effet, sur l'homme, sur la vie, sur le caractère, sur les ouvrages, le noble

(1) Adrien Mithouard, *Le Tourment de l'Unité.*

sceau de l'*unité* a creusé sa profonde et redoutable empreinte ; et c'est dans cette unité que réside tout le secret de la force qui impose aujourd'hui l'artiste victorieux à ses ennemis eux-mêmes, après les longues années de stage que l'ostracisme, la méconnaissance et le dénigrement réservent tour à tour, ici-bas, à tout ce qui est grand et fort.

Le principe même de cette unité dans la musique, c'est de son vieux maître César Franck que Vincent d'Indy l'a reçu. L'immortel auteur des *Béatitudes* a légué à tous ses disciples une notion précieuse entre toutes : celle de l'*unité tonale*. Sans insister ici sur certains exposés techniques hors de propos dans ces brèves esquisses, force nous est bien de parler de la *tonalité*, puisqu'il s'agit de celui qui possède à son plus haut degré la connaissance de cet élément subtil et nécessaire du discours musical.

De tout temps, l'intelligibilité des langages humains a dépendu d'un certain ordre intervenant dans l'arrangement des vocables, de telle sorte qu'un mot devînt principal par rapport aux autres, ses subordonnés (les grammairiens

ont dit ses *régimes*) plus ou moins directs. La musique, langage immédiat des sons fixes, n'a point échappé à cette loi : ses manifestations les plus antiques et les plus rudimentaires portent la trace constante de cet ordre préétabli entre les sons ; l'un d'entre eux marquant la conclusion, la fin, le *ton*, un autre la suspension, la tendance *dominante*, et les autres gravitant sans cesse en des variations successives autour de ces deux pôles constituant la *tonalité*.

Ce mécanisme élémentaire a subsisté dans notre art musical à travers toutes ses vicissitudes et nous le retrouvons aujourd'hui, quoi qu'on en dise, dans toute musique intelligible méritant encore le nom de « langage des sons ». Intact dans son principe (on pourrait dire dans son *axe*), le système tonal s'est enrichi de modalités et de modulations qui le complètent, le compliquent parfois, mais ne sauraient en rien l'infirmer ; car toute atteinte à cet « axe de la gravitation musicale » n'est qu'un retour au chaos.

Ces vérités ont été comprises à toutes les époques par un certain nombre de musiciens ; elles furent toujours appliquées par les plus

grands d'entre eux, avec une intuition d'autant plus sûre que leur génie s'élevait plus haut ; et elles sont encore appliquées intuitivement par beaucoup de ceux qui, à notre époque, ont cru avantageux de les nier. Elles continueront de présider à l'ordre des phénomènes sonores artistiques, tant que ceux-ci concourront à une expression musicale digne de ce nom, de même qu'un ordre grammatical et logique continuera de régler les émissions des vocables, tant qu'ils seront utilisés à la transmission de la pensée, au langage.

Tout près de nous, César Franck avait merveilleusement perçu, sans en fournir peut-être toute la véritable analyse philosophique, les phénomènes les plus mystérieux de la tonalité. Par une conception toute nouvelle de l'antagonisme entre plusieurs tonalités, mises en présence et unifiées ensuite dans la tonalité générale, il avait considérablement élargi le champ tonal dans ses compositions ; et il en avait solidement inculqué la compréhension à tous ses élèves.

Pénétrant dans une intelligence ordonnée et ordonnatrice au suprême degré, la féconde se-

mence devait germer une abondante moisson. Ainsi, le jeune auteur de l'ouverture des *Piccolomini*, élève de Franck depuis un an seulement, allait montrer dans cette œuvre de jeunesse, appelée à constituer plus tard la partie centrale de la trilogie de *Wallenstein*, sa prodigieuse assimilation des principes d'unité tonale, tout récemment reçus de son vénéré maître et orientés déjà vers de nouveaux perfectionnements.

Rechercher toutes les étapes de ces perfectionnements du sens de la tonalité chez Vincent d'Indy équivaudrait à refaire ici le plan tonal de toutes ses œuvres. Il suffira de rappeler, sans s'attarder à des remarques spéciales s'adressant par cela même aux seuls techniciens, que, dans toutes ses compositions, depuis les plus brèves jusqu'à celles qui par leurs vastes proportions appellent la plus grande diversité, la tonalité générale est nettement marquée et soigneusement sauvegardée, même au travers des harmonies et des modulations en apparence les plus osées ; l'ordre et la durée relative des modulations sont judicieusement réglés afin d'obtenir, sans porter atteinte à la

prédominance du ton initial, l'effet d'éclaircissement ou d'assombrissement que comporte le sujet traité ; enfin, le retour au ton principal est habilement ménagé, de telle sorte que le caractère définitif ou général de ce ton ne puisse faire aucun doute dans l'esprit de l'auditeur attentif.

Ce souci de l'ordre et de l'unité tonale s'est manifesté avec une telle constance, dans l'enseignement du maître comme dans sa musique, que tous ceux qui s'honorent aujourd'hui de figurer au nombre de ses disciples en connaissent depuis longtemps toute l'importance. C'est pourquoi, l'énoncé même de ces principes, aussi succinct qu'il soit, nous eût semblé superflu, si l'expérience ne nous avait maintes fois montré combien ces vérités, usuelles pour nous, sont peu ou mal connues de ceux qui jugent.

Croirait-on que des édifices sonores aussi minutieusement ordonnés que l'*Étranger*, le *Deuxième quatuor à cordes* ou la *Deuxième symphonie* — la plus complète et la mieux construite, sans conteste, de toutes nos symphonies contemporaines — ont pu paraître incohérents à certaines oreilles, qu'on pourrait supposer d'une longueur inusitée parmi l'espèce humaine ? La

notion de tonalité, stérilement niée, par quelques-uns, n'est-elle pas réduite au contraire, dans quelques cerveaux totalement atrophiés par une inepte routine, au ridicule dénombrement des dièzes ou des bécarres qui parsèment une page de musique gravée ?

Mais, tandis que tel de ces pauvres pions décrépits affirme doctoralement qu'il n'y a pas dans la partition de l'*Étranger* « quatre mesures de suite qui soient dans le même ton », tel autre, émule prétentieux du pharmacien Homais, pensera couvrir de sarcasmes les idées arriérées ou l' « obscurantisme » suranné de ce « pédagogue religieux », de ce maître intransigeant et autoritaire « portant l'effroyable responsabilité d'avoir desséché toute une jeunesse ».

Aux uns comme aux autres, la douce vision consolatrice de Lénore, éclairant la nuit d'angoisse de Wilhelm désolé, a répondu par avance :

« Méprise les clameurs de la foule stupide... »

Et Wilhelm a suivi le sage conseil : le pur airain de sa cloche, au son unique et multiple à la fois, symbolise merveilleusement l'esprit d'unité qui anime la musique du maître, car

cette musique, une dans son principe tonal, ne l'est pas moins dans sa matière thématique et rythmique.

Complètement dégagé désormais de l'influence des modèles admirables qui contribuèrent à former sa personnalité, le musicien s'affirme chaque jour plus nettement, plus profondément « original ». Et par là, son œuvre en vient à s'imposer à ceux-là mêmes qui croient échapper à son emprise, en imaginant audacieusement une contradiction entre l'enseignement de Vincent d'Indy et ses compositions ! Comme si toutes celles-ci ne contenaient pas, à chaque page, l'éclatante vérification des méthodes logiques dont ses leçons sont faites !

Malheureusement, pour les intelligences déformées dont notre époque offre tant de spécimens divers, l'idée même d'une méthode logique, d'une étude rationnelle semble totalement incompatible avec l'émotion, la flamme, la puissance évocatrice qui sont l'apanage de la véritable œuvre d'art : le seul fait qu'un élève puisse appliquer avec conscience, mais sans génie, les excellents principes d'un maître génial, leur apparaît comme un argument suffi-

sant pour démontrer la caducité de ces principes. Et clabaudeurs d'en appeler à l'antagonisme de « l'esprit qui vivifie » avec « la lettre qui tue », à l'affranchissement de toutes règles, seul critère du génie et de l'originalité, à tous les lieux communs, à tous les songes creux dont les stériles polémiques sont faites.

L'originalité ! est-ce donc hier qu'un grand artiste anglais écrivait : « Il y a longtemps que les accords musicaux, les harmonies de couleur, les principes généraux pour la disposition des masses sculpturales sont déterminés : et l'on n'y peut très probablement rien ajouter ni rien changer... L'originalité ne dépend en aucune façon de tout cela. Qu'un homme de génie prenne n'importe quel style, le style de son époque, et qu'il s'en serve : il y excellera, et chacune de ses œuvres semblera aussi fraîche que si toutes ses inspirations lui étaient venues du ciel... » (1)

Comment se fait-il qu'une observation aussi simple et aussi juste ait encore besoin d'être rappelée ? C'est qu'hélas ! les ravages causés par cette déformation des cerveaux dont nous

(1) John Ruskin, *The seven lamps of architecture.*

venons de parler n'ont point encore pris fin. Ce n'est pas en quelques années qu'on efface toute trace d'une désorganisation remontant à plus d'un siècle. Toutefois, ceux qui s'attardent encore à nous faire entendre l'apologie de la révolte contre toutes les disciplines sont bien déchus de leur prestige.

Sans doute, les « clameurs de la foule stupide », que la vision de Lénore enseigne à mépriser, s'élèvent encore de temps en temps, comme elles s'élèveront toujours, pour nous vanter l' « originalité » de quelque « autodidacte » solennellement drapé dans l'ignorance totale des enseignements traditionnels de son art et des œuvres de ses devanciers, pauvre hère, le plus souvent, dont les zélés thuriféraires font tout à la fois le succès éphémère et le malheur définitif.

Mais que l'on écoute un instant les « nouveautés originales et hardies » de ces « modernes » malgré eux : on ne tardera pas à y reconnaître les plus indéniables emprunts, faits en général avec inconscience, mais parfois aussi avec cynisme, à tel ou tel musicien défunt ou vivant, primitif, classique, romantique ou même con-

temporain. Et chaque nouvelle tentative faite dans cette voie sans issue montre bien que « l'originalité et la nouveauté... ne doivent jamais être recherchées pour elles-mêmes, ni obtenues par une lutte et une rébellion contre les lois communes » (1).

Ainsi, le grand penseur de la *Bible d'Amiens* nous enseigne à son tour le précepte de la noble soumission aux principes de tout ordre et de toute harmonie, à ceux-là mêmes qui devaient guider et soutenir Wilhelm demeuré seul, au moment où la mystérieuse vision de Lénore défunte s'évanouit à ses yeux, après avoir tracé à l'artiste sa sublime mission :

« Laisse ta pensée immortelle
« Planer avec moi dans les cieux.
« Elève tes regards vers mon front radieux !
« O mon amant ! Je suis l'Harmonie éternelle. »

(1) John Ruskin, *op. cit.*

V

« Aux lâches laissez les alarmes !
« Pour un double combat allez chercher des armes !
« A bonne fin c'est Dieu qui nous conduit ! »
(*Le Chant de la Cloche*, V^e^ tableau).

« Le tocsin ! le tocsin ! » C'est par ce cri lugubre que débute, dans le *Chant de la Cloche*, le saisissant tableau de l'Incendie : le peuple affolé envahit la scène ; bientôt le désarroi est à son comble... Soudain Wilhelm paraît, tel « l'homme » évoqué par le poète latin :

...Si forte virum quem
Conspexere, silent !

Et la foule, en effet, se tait. Car la présence du courageux artiste, maître de soi, calme dans le danger, prêt au sacrifice mais résolu à la lutte, suffit à faire renaître la confiance et le courage dans tous les cœurs qui viennent de reconnaître en lui le chef. Dans la légende

comme dans la vie, c'est aux heures troubles, aux heures d'angoisse et d'épouvante que se révèle le chef ; mais ce n'est point alors qu'il s'improvise. L'art de commander appartient à ceux qui surent obéir : Wilhelm, avant de mériter le titre de maître, voulut être autrefois apprenti et compagnon.

Aux temps plus rapprochés où le tocsin sonna dans toute la France, tandis qu'éclatait à l'Est l'effroyable incendie de nos frontières envahies, il y eut aussi un « apprenti », un conscrit de dix-neuf ans, que sa carrière n'appelait guère au métier des armes ; mais dans les veines de cet adolescent bouillonnait le sang français quatre ou cinq fois séculaire de Jehan Indy, fait noble en 1423 : en fallait-il davantage pour que le descendant de sa race vînt sans délai réclamer sa part du danger commun, au titre bien modeste d'engagé volontaire au 105e régiment de marche ? Et l'on doit croire que ses supérieurs reconnurent en lui une certaine aptitude au commandement, puisqu'ils en firent un gradé au bout de quelques semaines.

C'est en cette humble qualité que Vincent d'Indy, caserné au fort d'Issy, eut à subir les

rigueurs du siège de Paris ; parmi ses frères d'armes un peu plus âgés se trouvait alors un jeune soldat de la garde mobile qui avait nom Henri Duparc : nous avons dit déjà quelle franche amitié, rendue plus étroite par leur commun amour pour la musique, unissait les deux jeunes gens. C'est aux sursauts haletants du tocsin de la guerre que résonnèrent dans l'âme du jeune garde mobile, alors étendu sur son lit de douleur, les accents tourmentés de son admirable mélodie, *La Vague et la Cloche* ; et c'est au jeune soldat du fort d'Issy qu'elle est dédiée. Peut-être l'idée de chanter la cloche à son tour quelque dix ans plus tard fut-elle ainsi suggérée au créateur de ce personnage légendaire de maître Wilhelm, effigie singulièrement ressemblante de celui que nous avons appelé maître Vincent.

Quoi qu'il en soit, nous savons que ces dix années n'avaient point été perdues pour celui-ci : devenu l'élève de Franck en 1872, il avait voulu exercer dans toutes les branches de son art le dur métier d'apprenti. Ici, simple corniste ou timbalier d'orchestre, là, petit organiste dans une pauvre paroisse de banlieue,

il avait débuté pourtant dans la carrière de chef, par l'emploi bien modeste de « chef des chœurs » d'une de nos Associations de Concerts.

Ainsi le jeune chef avait voulu remplir les fonctions les plus humbles ; et par cela même il s'était rendu plus apte à conduire, à diriger, qu'il s'agît par la suite d'un orchestre, d'un enseignement, ou d'une véritable école.

Cependant, le fléau de la destruction, le feu couvait dans les idées des artistes d'alors. La plupart des esprits, déformés par un siècle de théories contradictoires, de notions historiques incomplètes ou frelatées, imprégnés du romantisme le plus malsain et de toutes ses épaisses « nuées » exaltaient l'art pour l'art, discréditaient les enseignements traditionnels, subissaient le dangereux mirage de l'originalité à tout prix, et donnaient ainsi le spectacle d'une cohue, analogue à ce sinistre tableau de l'Incendie, où va se révéler l'âme forte de maître Wilhelm.

Les « âmes fortes » en musique, elles s'étaient presque toutes rencontrées dans le même cénacle, tantôt à la classe d'orgue du Conservatoire, tantôt à la tribune de Sainte-Clotilde, tantôt enfin au petit appartement du boulevard

Saint-Michel, ou dans les réunions de cette *Société Nationale de Musique*, alors naissante, et dont s'est maintes fois vérifiée depuis la féconde et bienfaisante influence sur l'art français.

Mais le grand modeleur de ces âmes, le professeur, l'organiste, le chef de la jeune société, l'auteur des *Béatitudes* avait été définitivement appelé à la récompense dont toute sa musique nous donne l'avant-goût : Franck était mort, léguant à ses fils musicaux l'inestimable trésor du pur amour de l'art, de l'affection mutuelle, de la foi qui soulève les montagnes.

Et voici qu'au moment où l'art musical semblait dévier vers on ne sait quel étalage d'effets vides d'expression, où l'enseignement ne servait plus guère qu'à façonner des artisans sans envergure, des virtuoses sans conviction, une voix s'est élevée comme celle de Wilhelm pour indiquer la route à suivre, la tâche à accomplir, et cette voix était celle d'un « fils » de Franck.

Dès 1892, cette voix avait exposé au sein d'une commission aussi officielle qu'inutile tout un plan de réformes pour notre Conservatoire

national (1). Huit ans après, le même plan, agrandi, complété, appliqué déjà dans certaines de ses parties, était intégralement exposé dans le discours d'inauguration dont nous avons cité les dernières lignes. Le « projet d'organisation des études » était devenu une réalité à l'École de la rue Saint-Jacques.

C'est qu'en effet, dans l'intervalle, un grand mouvement avait pris naissance : sous l'irrésistible impulsion d'un autre « fils » du même père artistique, la musique oubliée des polyphonistes du XVI^e siècle et celle plus oubliée encore de nos antiques cantilènes grégoriennes avaient retenti dans toute la France. Vincent d'Indy avait montré l'œuvre à faire, mais Charles Bordes avait déjà entrepris par d'autres moyens la réalisation de la même œuvre : les deux élèves de Franck, celui-là des plus anciens, celui-ci des plus récents, s'étaient rencontrés. Et ils avaient rencontré aussi le plus grand maître de l'orgue depuis la mort du père vénéré : Alexandre Guilmant.

Comme à la foule écoutant les ordres de

(1) Projet d'organisation des études du Conservatoire national de Musique (*Imprimerie Nationale*, 1892).

Wilhelm, la besogne fut vite distribuée et l'exécution commença séance tenante. On sait le reste : fondée en 1896, la *Schola Cantorum* est devenue le foyer de la renaissance de la musique religieuse traditionnelle, grégorienne et palestrinienne, en même temps que le principal centre de l'enseignement de la composition musicale en France. Deux élèves de Franck avaient coopéré à sa fondation ; deux autres vinrent seconder leurs condisciples dans la lourde tâche qu'ils entreprenaient. Vincent d'Indy et Charles Bordes retrouvèrent à leurs côtés Pierre de Bréville et Louis de Serres, lorsqu'il s'agit de faire rayonner la doctrine qu'ils avaient recueillie de la bouche de leur cher maître disparu. Cette tradition d'amour de l'art, de désintéressement et d'affectueuse camaraderie, ils ne manquèrent pas de la continuer : elle anime et elle unit aujourd'hui tous les cœurs de ceux qui appartiennent à cette grande famille musicale dont le chef est l'auteur du *Chant de la Cloche*.

« Armez-vous pour la lutte ! » a dit Wilhelm. Et dans la prodigieuse présence d'esprit avec laquelle il assigne à chacun son poste, on peut voir une fidèle image de cette lutte sonore pour

laquelle le chef distribue à chaque instrument son rôle, sa partie déterminée, de telle sorte que l'ensemble orchestral soit harmonieux et rythmé, expressif et vivant, un et multiple à la fois ; ici, doux et faible comme ces humbles femmes qui vont puiser de l'eau pour enrayer le fléau dévastateur de l'incendie ; là, violent et fort comme ces « écoliers, bourgeois, compagnons », qui, sur l'appel de Wilhelm, vont arrêter les bandits et « routiers » profitant du désordre pour piller la ville.

Si la comparaison de l'orchestre avec un champ de bataille est devenue banale, elle n'en est pas pour cela moins instructive : la lutte entre les thèmes, les rythmes, les timbres est soumise aux mêmes lois que les conflits armés. Une stratégie, un plan d'ensemble y sont nécessaires, et par-dessus tout, pour réaliser ce plan, un chef, un seul. C'est pourquoi les mêmes aptitudes au commandement sont communes aux chefs d'armée et aux chefs d'orchestre. C'est pourquoi aussi tant de musiciens éminents, auxquels manquent ces aptitudes, se montrent si inférieurs à eux-mêmes, en face de la meilleure armée d'instrumentistes qui attend d'eux pré-

cisément ce qu'ils ne peuvent ou ne savent lui donner : des ordres.

La claire intuition synthétique dans l'esprit, la fermeté dans le caractère, la maîtrise de soi et par-dessus tout la foi dans sa propre mission, telles sont à nos yeux, dans tous les domaines, les qualités essentielles du chef. Faut-il s'étonner que de nos jours, par l'effet de cette déformation des esprits déjà constatée, conséquence des fausses doctrines hypocritement proposées aux générations contemporaines sous la fallacieuse étiquette de la « liberté », faut-il s'étonner que les âmes de chefs soient devenues de plus en plus rares ?

Pour ne point sortir de notre sujet, nous ne parlerons ici que des chefs d'orchestre. Leur pénurie, leur rareté ne fait de doute pour aucun musicien. Ce n'est pourtant point que le métier de la musique ne soit très suffisamment connu du plus grand nombre de ceux qui prennent la baguette. Hélas ! le métier est nécessaire, mais il n'est point suffisant : comprendre et conduire sont deux. L'intelligence et la culture donnent le savoir ; le caractère seul donne l'autorité. C'est bien pour cela que la destruction systéma-

tique de l'âme humaine par les ennemis de Dieu s'applique avant toute chose à ruiner les caractères, afin de mieux saper ensuite dans ses fondements le principe d'autorité.

Mais le fondeur à l'âme de chef, maître Wilhelm, n'avait point été atteint par ces germes de mort : comme lui, son représentant au milieu de nous en a été préservé. Si nous en doutions, il nous suffirait de l'observer dans sa fonction de chef : « Regardez-moi donc ! » s'écrie-t-il à chaque instant, lorsqu'une erreur se produit au cours d'une répétition d'orchestre ; « si vous m'aviez regardé, cela ne serait pas arrivé ! » Cette centralisation totale de la responsabilité contient tout le secret de l'incomparable valeur du chef. C'est parce qu'on le regarde que Vincent d'Indy, à l'étonnement et à la confusion de ceux qui font consister uniquement dans l'habileté des instrumentistes la valeur d'un orchestre, obtient ces magnifiques effets dont on se souvient dans les exécutions de la *Messe en si* de J. S. Bach, de la *Messe en ré* ou de la *IX*e *Symphonie* de Beethoven et, à l'heure même ou nous écrivons ces lignes, dans celle de son *Chant de la Cloche.*

Mais il faut aussi que ce chef, sur lequel se fixent tous les yeux, ne déçoive jamais les regards interrogateurs de ceux qui tendent ainsi leur volonté vers la sienne ; il faut qu'à l'instant précis s'échangent silencieusement l'ordre donné et son exécution immédiate. Nulle défaillance n'est permise au chef : il doit savoir à l'avance tout ce que ces yeux anxieux lui demanderont et fournir à tous la réponse exacte ; la confiance qu'on a en lui implique sa responsabilité dans l'interprétation de toutes les parties, même les plus effacées, de ce grand tout sonore ; et cette responsabilité, pas plus qu'aucune autre, ne saurait être « déléguée », en dépit de ce vocable trop commode derrière lequel se dissimulent de nos jours les plus pitoyables lâchetés.

Aussi voyons-nous de nombreux chefs qui pensent simplifier leur tâche en partageant le poids de cette responsabilité, en cherchant à briller bien plutôt qu'à servir. Combien calculent leur geste pour l'étonnement de ceux qui sont derrière eux beaucoup plus que pour l'utilité de ceux qui sont devant ? Ils comptent sur leurs musiciens ; ils battent la mesure, ils ne conduisent pas.

Cet art incomparable de conduire, Vincent d'Indy l'exerce sans conteste aujourd'hui avec la plus entière maîtrise. Fidèle à la noble règle de sa vie, c'est pour le patrimoine commun, pour l'œuvre des autres, primitifs, classiques ou contemporains, qu'il en fait inlassablement usage, en tous les points de l'ancien et même du nouveau monde où l'appelle son activité. Et ce n'est pas une leçon négligeable que celle qui se dégage de cet inestimable don de soi, dont les manifestations caractéristiques ont maintes fois imposé le respect.

Se souvient-on, par exemple, qu'il y a trois ans, le maître dirigeait à Rome tout un programme de musique française où figuraient les délicieux *Nocturnes* de Claude Debussy ? Sait-on que le public romain, mal préparé aux subtiles manifestations de cet art si personnel, accueillit tumultueusement *Nuages* et *Fête* ? Sait-on enfin que notre moderne maître Wilhelm, prenant littéralement « par l'oreille » les récalcitrants, leur imposa le *bis* de l'œuvre incriminée, et que ce *bis* fut un triomphe à la fois pour l'auteur, pour le chef d'orchestre et pour l'art français ?

Seuls, les Pasdeloup, les Charles Lamoureux, les Edouard Brunel et quelques autres peut-être ont accompli, au cours de leur carrière, des « faits d'armes », des actes de volonté et de ferveur dans l'amour de l'art analogues à celui-là. Honneur à eux, comme à tous ceux qui, dans tous les champs de l'activité humaine, ont suivi le conseil du courageux Wilhelm :

« Écoliers et Bourgeois, armez-vous pour la lutte,
« Et déployez vos gonfanons ! »

VI

« L'œuvre est faite !... »
(*Le Chant de la Cloche*, VI^e^ tableau).

Au moment où paraîtront ces lignes, *La Légende de Saint-Christophe* aura, comme l'immense cloche, chef-d'œuvre du vieux fondeur, « secoué son manteau de poussière. »

Le maître procède maintenant à sa « coulée instrumentale », à son orchestration définitive, dernière opération avant l'achèvement du grand œuvre longuement préparé, mûri, « composé ».

Et, dès que cette « composition » est terminée, dès que tout est prêt pour la « coulée », l'auteur, l'artiste a le droit de s'écrier : « L'œuvre est faite ! » Toutefois, la grande légende symbolique en préparation n'est elle-même, comme la grande cloche, qu'un ouvrage, qu'une portion, l'une des plus belles sans doute, mais non la seule, de

l'œuvre artistique du maître, de cette liste, si longue et si variée que nos lecteurs trouveront à la fin de cet opuscule.

De par l'effort accompli, l'exemple donné, les résultats acquis, il y a longtemps déjà que l'éminent artiste français peut dire : « L'œuvre est faite. » Il suffit pour nous en convaincre, sans attendre ce couronnement musical prochain, de pénétrer dans cette autre « chambre de fonte », où travaillent tout près du logis du moderne Wilhelm les élèves qu'il a formés.

Tout d'abord, l'aspect de ce sanctuaire ou de cette citadelle, car un lieu de recueillement et de lutte est à la fois l'un et l'autre, nous frappera par son ordre : les compagnons et les apprentis, façonnés à l'image du maître, ont chacun leur fonction déterminée qu'ils accomplissent méthodiquement ; point d'inutile fracas, ni de querelles déplaisantes ; comme le maître aime son art, ils aiment d'un même amour leur maître et leur art. Et dans cet art comme dans l'esprit des jeunes artistes, tout est « en place et à sa place ». Mais ce spectacle « d'unité dans la variété » exprimant vraiment « la grandeur et l'ordre » n'implique à aucun degré l'étroite rou-

tine ou la servile contrainte. Qu'un « apprenti » vienne à fléchir sous un fardeau trop lourd pour ses jeunes épaules, un « compagnon » se trouvera toujours là pour l'aider, ainsi qu'il fut aidé maintes fois lui-même par son maître.

La commune direction reçue dans l'étude des modèles de l'art musical n'a pas eu pour résultat d'instaurer le culte desséchant de la stérile copie : de tous ces jeunes ouvriers, beaucoup sans doute ne seront jamais appelés à « fondre » une pièce aussi imposante que cette belle « cloche » dont la forme puissamment originale étonnera demain la foule assemblée. Ils savent tous qu'*il n'y a pas d'école du génie, mais seulement une discipline du talent* : aussi se soumettent-ils joyeusement à cette discipline, parce qu'ils en ressentent chaque jour davantage les inestimables bienfaits.

Voilà ce que nous apercevons par la porte entrebaîllée de cette « chambre de fonte » où l'on chante tout en travaillant :

« A coups pesants brisons le moule... »

tandis que Wilhelm pensif referme son livre,

son manuscrit dont il a relu la dernière page, en s'écriant :

« L'œuvre est faite ! »

Elle est faite aussi au dehors : depuis le temps lointain où cet autre fondeur fut publiquement reconnu comme maître, il n'a cessé de dispenser généreusement ses leçons, de « briser le moule » pour donner leur essor aux jeunes talents. Ainsi, peu à peu, sa ville, son pays, le monde entier, ont entendu parler de lui. Son enseignement méthodique a répandu au loin son influence féconde. Et, comme au dernier tableau de la légende médiévale, le premier son de la magnifique cloche suffira sans doute pour réduire au silence les détracteurs.

Cependant, nous ne sommes plus au Moyen Age, et ce n'est plus de « fondre » une cloche qu'il s'agit, mais plutôt de « refondre » les esprits. Ceux qui voudront bien réfléchir un peu sur les phases de cette « refonte », entreprise il y a près de vingt ans par Vincent d'Indy, n'auront point de peine à constater qu'il fut l'un des plus éminents précurseurs du mouvement de restauration de la pensée française aujourd'hui en pleine activité.

Lorsqu'à la fin de 1896, dans la misérable petite salle de la rue Stanislas, le principal collaborateur du regretté Charles Bordes communiqua à ses premiers élèves les résultats de sa véritable « Enquête sur la hiérarchie » artistique, parmi ses auditeurs d'alors appartenant presque tous aux carrières dites libérales, qui donc possédait déjà dans son esprit une saine notion de l'ordre traditionnel reliant entre elles les manifestations d'un même art, et chaque art à tous les autres ? Qui donc avait appris à reconnaître dans la musique contemporaine l'aboutissement du long sentier accidenté dont le parcours ininterrompu remonte certainement jusqu'au IVe siècle de l'ère chrétienne et peut-être au-delà ?

Lequel d'entre nous avait complètement échappé à cette falsification historique aboutissant à nier systématiquement toute conquête utile ou bienfaisante de nos arts, de nos lettres ou de nos sciences, par cela même qu'elle appartient à la magnifique période de plusieurs siècles qui prend fin dans les dernières années du XVIIIe ? Qui se doutait que les plus satisfaisantes parmi toutes les théo-

ries de notre système harmonique et musical, antérieures de deux ou trois cents ans au moins à celles qui s'étalent dans la trop fameuse *Encyclopédie*, n'étaient aucunement conformes aux affirmations des d'Alembert ou des Rousseau ? Que, tout au contraire, notre art, avili depuis par l'envahissement étranger et par les effets de ce gigantesque « incendie » de nos institutions tutélaires, avait occupé naguère, par ses œvures comme par ses doctrines, une place éminente ? Qu'il lui avait fallu, en dépit des erreurs partout propagées, renouer un à un, à travers les ruines amoncelées, les fils de sa tradition un instant compromise ? Qu'enfin, ces bienfaisantes institutions qui, depuis les origines du Christianisme, avaient élevé notre influence à l'apogée, n'avaient cessé d'imprimer aux arts, y compris la musique, leur caractère propre, au fur et à mesure de leurs développements et de leurs perfectionnements ?

D'aussi éclatantes vérités sont reconnues aujourd'hui par la plupart de ceux qui veulent s'en donner la peine. Mais où en aurait-on trouvé l'expression, lorsque commençait cette remise en ordre de l'instruction artistique, qui

devait aboutir pour beaucoup d'entre nous à une remise en ordre générale de toutes les idées ?

En effet, cette falsification de notre histoire n'avait-elle pas gagné la littérature, les arts et les sciences elles-mêmes ? Ne s'était-elle pas glissée dans les ouvrages techniques en apparence les moins suspects ? Ne la retrouvait-on pas, inconsciente, jusque dans les esprits les plus ordonnés ? Qui donc a dit l'an dernier que la musique n'avait rien de commun avec le plain-chant et que la signification des signes neumatiques était à jamais perdue ? Quelqu'un, à coup sûr, qui n'a point bénéficié de cette précieuse réorganisation des idées, instaurée dans les inoubliables classes de composition auxquelles presque tous les travaux contemporains sur la musique ont emprunté quelque chose !

Plus heureux et plus sages, les jeunes musiciens dont les notions artistiques avaient été ainsi façonnées aux fortes méthodes de l' « empirisme organisateur », ont su en tirer des conséquences générales dépassant de beaucoup les bornes du domaine spécial de leur art : ce lien que le maître leur avait fait découvrir entre tous les arts, il leur était aisé de le

suivre jusque dans d'autres régions de la pensée. Faut-il s'étonner dès lors que, vers l'année 1899, des événements retentissants, mais étrangers à la musique, nous aient, par l'effet d'une extension toute naturelle des doctrines traditionnelles que nous avions l'habitude d'appliquer à notre art, publiquement groupés autour de notre maître ? Ses premiers élèves, dont il avait déjà réorganisé la pensée artistique, devaient tout naturellement s'associer à ce mouvement, alors naissant, de réorganisation de la pensée française.

D'autres sont venus depuis, qui surent mener cette régénération intégrale des idées nationales à son plus magnifique épanouissement. De toutes parts, la voix de ceux qui savent réfléchir et comprendre s'est élevée pour confirmer la doctrine d'ordre et répudier l'erreur d'antan.

Ici, c'est un de nos plus grands écrivains qui, publiquement, se range en ces termes à l'opinion des plus illustres de ses aînés : « Quand je suis arrivé à Paris, il y a trente ans, j'ai eu l'occasion de causer avec Anatole France, et chaque minute de cet entretien m'est restée présente à l'esprit. L'auteur de *Sylvestre Bonnard* me citait avec admiration cette formule

des *Essais de psychologie* que publiait alors Paul Bourget : « Un style de décadence est celui où « l'unité du livre se décompose pour laisser la « place à l'indépendance de la page, où la page « se décompose pour laisser la place à l'indépen- « dance du mot. » C'est là une pensée puissante par sa clarté et sa généralité. En 1883, je ne la comprenais guère, ou plutôt, elle ne retenait pas mon esprit. Maintenant, je vois et j'approuve. Qu'il s'agisse de littérature ou de jardin, il faut un dessin, une idée générale, une unité, un effet d'ensemble et que tout s'y vienne subordonner. Et nous sommes beaucoup aujourd'hui qui répugnons à ces masses où les formes se confondent, où la raison n'a pas hiérarchisé les détails et exigé des sacrifices. Nous avons épuisé les agréments de la folie et les attraits du désordre, nous avons reconnu les principes de mort qu'il y a dans tous les ordres d'activité dès que manque une discipline. L'esprit a ses lois auxquelles il faut soumettre nos conceptions. Cela ne va pas sans demander un effort et j'ose dire de la vertu. On n'approche pas de la perfection avec un esprit lâche et mou. » (1)

(1) Maurice Barrès, *Discours pour l'inauguration du monument Le Nôtre.*

Là, c'est un de nos peintres éminents qui formule cette déclaration de principe : « L'ordre, c'est pour un travail d'art, l'obligation de faire concorder des choses diverses ; tant qu'elle sera ordonnée, même froide et insipide, l'œuvre sera viable. Que le désordre pénètre, c'est l'inharmonie qui entre : l'œuvre alors a en elle son germe mauvais qui la mènera vers la sénile décadence, car l'harmonie, c'est la jeunesse.

« De même que dans toute production de l'esprit, il faut, dans un ensemble d'art, savoir subir une partie qui peut ne pas sembler belle, mais qui pourtant est indispensable, sans laquelle, l'œuvre pourrait ne pas être. Mais il faut que cette partie s'unisse si profondément à l'ensemble, qu'elle-même devienne œuvre d'art, nécessaire à sa charpente définitive, comme notre squelette maintient nos muscles, comme les contre-forts maintiennent une cathédrale. Et alors cette misère, cette utilité a sa part de beauté puisqu'elle est indispensable ; elle est la vérité sur laquelle s'appuiera l'œuvre entière à son tour, dans cet orchestre qu'est un édifice ou un tableau ; elle fait sa partie dans ce concert. »(1)

(1) Aman Jean, *Velasquez* (Alcan, éditeur).

Avant eux, le même artiste anglais auquel nous avons emprunté tout à l'heure ces lignes lumineuses sur l'originalité, n'avait-il pas dit en parlant de l'architecture : « Composer c'est ordonner des éléments inégaux, et la première chose à faire en commençant une composition, c'est de déterminer quel en sera l'élément principal. L'ensemble de tout ce qu'on a écrit ou enseigné sur la proportion ne vaut pas, à mon avis, pour un architecte, cette règle unique et indiscutable: Ayez un grand motif avec d'autres plus petits ou bien un élément principal avec d'autres secondaires, et reliez-les bien entre eux... Les arrangements varient à l'infini, mais la loi demeure universelle : *Que quelque chose domine tout le reste, soit par sa grandeur, soit par sa fonction, soit par son intérêt.* » (1)

Cette « loi universelle », l'auteur du *Cours de Composition* n'a cessé de l'appliquer, dans ses leçons comme dans sa musique. Aussi, n'est-on point surpris de la retrouver, inscrite en bonne place dans son ouvrage d'enseignement ; car

(1) John Ruskin, *Op. cit.*

elle est la synthèse de l'ordre que tendent à rétablir, dans tous les domaines et par tous les moyens, les véritables maîtres de la pensée française contemporaine.

De ceux-là aussi on dira quelque jour et peut-être avant qu'il soit longtemps :

« L'œuvre est faite !

VII

« La cloche est ébranlée et, sans aide, elle agite
« Son lourd marteau d'airain. »
(*Le Chant de la Cloche*, VII[e] tableau).

Ainsi que la septième porte va s'ouvrir devant la belle *Istar*, symphoniquement décrite par l'artifice de la variation dans l'une des pièces d'orchestre les plus curieuses de Vincent d'Indy, le rideau va se lever pour la septième fois, la dernière, sur l'épilogue de la légende du *Chant de la Cloche*. Comme au jour de l'inscription de Wilhelm au livre de maîtrise, la foule est assemblée sur la place. Devant elle se dresse la gigantesque cloche, aux proportions harmonieuses mais inusitées jusque-là dans les annales de la corporation des fondeurs. Et le peuple sans malice ne demanderait qu'à admirer ce monument sonore, si l'éternelle sottise humaine ne se faisait, ici encore, la complice née de la jalousie et du dénigrement. Voici venir les « maîtres-ès-arts », les pontifes incapables et solennels, ces « armoires vides fermées à clef » dont on ne pé-

nètre l'inanité qu'en brisant leurs vieilles serrures : écoutons-les, car leurs propos sont de tous les temps.

« Contre toutes les règles cette œuvre est perpétrée », dit l'un d'eux. Et l'autre renchérissant : « Cette cloche est contraire à la tradition ! » — « C'est incompréhensible, vit-on jamais chose pareille ? », etc., etc.

Les reconnaissez-vous nos modernes « maîtres-ès-arts » décrétant sans appel : « Quant à de l'inspiration, il y en a comme dans le creux de ma main. Des dièzes, des bémols, des doubles dièzes, des doubles bémols, des accords fantasques, des agrégations étranges, des cadences évitées, des enharmonies tant que vous voudrez, mais pour le reste, bernique ! » C'est de la musique de l'*Étranger* qu'il est ici question, s'il vous plaît ! Veut-on savoir maintenant le jugement porté par tel autre sur le rôle du « maître Vincent » dans l'enseignement de la musique : « Il commença d'abord par jeter le discrédit sur les études harmoniques qui présentaient pour son expérience l'inconvénient capital de mettre en jeu des facultés sensorielles et innées. Puis il choisit un système

d'écriture mécanique, une arithmétique sonore automatique qui réduisit les jeux divins de l'inspiration à une patiente partie d'échecs. Sous prétexte d'honorer la technique des primitifs, il décréta la pratique du contrepoint à outrance et, au nom de Bach, fit tresser à ses ouailles de longues et cruelles guirlandes de notes ennemies. Le pavillon classique couvrait la détestable marchandise ! »

Et « les chiens aboient »... comme dit le proverbe arabe.

Mais voici que les détracteurs de la cloche se reculent pour livrer passage à celui dont ils recueillent les oracles avec obséquiosité : « Maître Diétrich de Bâle, grand-maître-ès-arts, docteur en droit romain » vient déverser à son tour son venin sur l'ouvrage de Wilhelm : « J'affirme devant tous, après mûr examen, que cette cloche est mal construite. Et, je dois vous en avertir, aucun son n'en pourra sortir ! j'ai dit ! » Et la foule de répondre : « Diétrich est un grand maître ! »

Le voilà bien le faux prophète, celui qui annonce les événements dont le contraire se vérifie. Plus près de nous, il se cache pour vaticiner

sous le prudent artifice d'une séance académique qu'il suppose tenue au cours des siècles futurs : et, à l'abri de ce masque commode, il juge par avance les événements de l'heure présente, sous l'apparente prosopopée de quelque rapporteur, en l'an 2.300 : « Après la mort de d'Indy, fusillé pendant les massacres de la grande révolution de 1913, l'*École des Chanteurs* périclita et sombra rapidement. » Et plus loin : « La *Schola Cantorum* fut l'épisode suprême de la lutte de l'idéalisme contre le matérialisme. La bataille avait été livrée sur tous les autres terrains de la pensée humaine : l'idéalisme succomba partout. »

Maître Diétrich de Bâle a prophétisé juste ! A peine a-t-il affirmé que de la cloche « aucun son ne pourra sortir » que celle-ci se met en branle : « sans aide elle agite son lourd marteau d'airain... nulle main ne la pousse... le battant va plus vite... bientôt il touchera le bord. »

Mais l'âme de Wilhelm s'est souvenue du saint précepte : *Major autem est caritas !* Et, dans sa suprême charité, l'artiste, pour qui s'accomplit le miracle, n'a point voulu que la tête de Diétrich se trouvât broyée en cet ins-

tant même, par le lourd marteau d'airain. Le son eût été moins pur, s'il n'eût exprimé tout ensemble, la foi dans l'art et le pardon des injures, l'esprit triomphant de la matière, la « victoire de l'idéalisme. »

. . . . . .

Maintenant, la cloche a sonné : sa voix magnifique, au son unique et multiple à la fois,

« Chante à jamais la sublime harmonie et l'éternelle vérité ! »

Ce tableau final, achevé par le jeune auteur vers sa trentième année, révèle en lui déjà une surprenante habileté à concevoir et à réaliser les vastes conclusions synthétiques dont il nous donnera plus tard maint exemple. Telle, l'ascension glorieuse de *Fervaal* ; telle aussi, la sinistre catastrophe où périssent l'*Étranger* et sa compagne ; telle encore, cette montée haletante des thèmes, épanouis en un choral gigantesque à la fin de la *Deuxième symphonie* ; sans oublier l'apothéose terminale du géant Auferus, mourant martyr pour revivre éternellement sous les traits de *Saint-Christophe.*

Combien ces émouvantes péroraisons symphoniques nous élèvent au-dessus de tant d'ef-

forts incomplets qui se heurtent dans la plupart des pages finales, où le compositeur impuissant enfle vainement la sonorité, sans parvenir à combler les lacunes de la musique !

Bien souvent, l'on constate que de pareils défauts ne sont point imputables à la qualité même des éléments musicaux, mais plutôt au désordre qui préside à leur élaboration. Or, l'on ne saurait remédier à ce désordre autrement qu'en observant les préceptes formulés par Vincent d'Indy lui-même, dans son opuscule dont le titre est un programme : *L'Art en place et à sa place*. N'a-t-on pas donné de l'ordre cette excellente définition : une place pour chaque chose, et chaque chose à sa place ? Et quel autre moyen a-t-on de mettre chaque chose à sa place que de déterminer cette place à l'avance ?

Qu'il s'agisse de diriger les instrumentistes d'un orchestre, les élèves d'une école ou les personnages thématiques d'une composition, le principe est identique, et il se résume dans l'axiome connu : gouverner c'est prévoir.

Ce qui amoindrit ou détruit même tout l'effet de tant de conclusions musicales, c'est, pardessus tout, l'imprévoyance. Sous prétexte d'ins-

piration, l'on accepte sans contrôle tout ce que vous suggèrent des dons naturels parfois admirables en eux-mêmes. On oublie que la qualité des idées ou des développements ne saurait suffire. On ne veut pas se plier aux exigences des nécessaires principes d'ordre et de logique ; et cette insubordination peut frapper de stérilité jusqu'aux plus merveilleuses des facultés natives.

Savoir obéir pour savoir commander ; savoir construire pour savoir conclure. N'est-ce pas ainsi qu'on pourrait résumer tout l'effort accompli par le « maître Vincent », au cours de sa longue et instructive carrière ?

Désormais, le *Chant de la Cloche* de la Renommée va continuer de retentir au loin, en imposant silence aux voix discordantes, en rétablissant peu à peu l'équilibre du juste triomphe, comme la voix d'airain du chef-d'œuvre de maître Wilhelm ramène la tonalité initiale, en sonnant son immuable dominante. Et cette dernière affirmation de l'*unité* va s'opérer en même temps par le ton, par les thèmes et par le rythme, par ce rythme permanent qui traverse toutes les étapes de la vie du personnage légendaire, par ce rythme obstiné dans lequel

le compositeur a si nettement donné l'image de la grande force humaine : *le travail*. Déjà bercé par ce rythme, le jeune homme que nous avons vu passerna guère, amoureusement penché sur sa Lénore bien-aimée, avait chanté sa confiance enthousiaste dans les vertus du travail. Et de toute sa vie réglée sur le même rythme, nul instant n'a jamais démenti la féconde persévérance :

« L'artiste fait son œuvre et le reste n'est rien. »

Ainsi s'est exprimé le fondeur de cloches, identifié ici par nous avec le fondateur d'école, avec le grand musicien français, dont nous avons cherché à noter, en ces esquisses forcément incomplètes, l'attachante et vigoureuse physionomie.

Par cette noble maxime, Vincent d'Indy, glorieux serviteur d'un art où excella, quatre cents ans avant lui, l'immortel auteur du motet *Pulvis et Umbra sumus*, a simplement transposé dans le domaine de la « sublime harmonie », « l'éternelle vérité » qu'expriment si bien les derniers accents de la musique de Roland de Lassus :

« *Excipe virtutem : cætera mortis erunt !* »

ŒUVRES MUSICALES

DE

VINCENT D'INDY

Nº D'ŒUVRE	DATE DE COMPOSITION	TITRE	ÉDITEUR	OBSERVATIONS
1	1870	*Trois Romances sans paroles*, pour piano.	Loret fils et Freytag, à Paris.	
2	1870	*La chanson des Aventuriers de la Mer*, pour baryton et chœur.	Id.	Texte de Victor Hugo.
3	1872-76	*Attente*, pour chant et piano.	Hamelle, à Paris.	Id.
4	1872-76	*Madrigal*, pour chant et piano.	Id.	Texte de Robert de Bonnières.
5	1874-75	*Jean Hunyade*, symphonie.	*Inédit.*	
6	1876	*Antoine et Cléopâtre*, ouverture pour orchestre.	Id.	D'après Shakespeare.
7	1878-1888	*Quatuor* en *la mineur*, pour piano, violon, alto et violoncelle.	A. Durand et fils, à Paris.	
8	1878	*La Forêt enchantée*, ballade symphonie.	Heugel, à Paris.	D'après Uhland.
9	1880	*Petite Sonate*, pour piano.	Hamelle, à Paris.	

10	1880	*Plainte de Thécla*, pour chant et piano.	Id.	Texte de Robert de Bonnières.
11	1879	*La Chevauchée du Cid*, scène pour baryton, chœur et orchestre.	Id.	Texte de Robert de Bonnières.
12	1873-1881	*Wallenstein*, trois ouvertures symphoniques : *a*) Le camp de Wallenstein ; *b*) Max et Thécla ; *c*) La mort de Wallenstein.	A. Durand et fils, à Paris.	Trilogie d'après Schiller. L'ouverture des *Piccolonini* qui date de 1873 est la même que *Max et Thécla*.
13	1872-1881	*Clair de Lune*, étude dramatique pour soprano et orchestre.	Hamelle, à Paris.	Texte de Victor Hugo.
14	1876-1882	*Attendez-moi sous l'orme*, opéra-comique en un acte.	Enoch, à Paris.	Texte de Robert de Bonnières, d'après Regnard. 1re représentation à Paris, à l'Opéra-comique, le 11 février 1882.
15	1882	*Poème des Montagnes*, pour piano. *a*) Le chant des bruyères ; *b*) Danses rythmiques *c*) Plein air.	Hamelle, à Paris.	

N° D'ŒUVRE	DATE DE COMPOSITION	TITRE	ÉDITEUR	OBSERVATIONS
16	1882	*Quatre pièces*, pour piano. *a*) Sérénade ; *b*) Choral grave ; *c*) Scherzetto ; *d*) Agitato.	Hamelle, à Paris.	
17	1882	*Helvetia*, trois valses pour piano. *a*) Aarau ; *b*) Schinznach ; *c*) Laufenburg.	Id.	
18	1879-1883	*Le Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et 7 tableaux, p. soli, double chœur et orchestre.	Id.	Texte de Vincent d'Indy, d'après Schiller. Ouvrage couronné au concours musical de la Ville de Paris, 1885.
19	1884	*Lied*, pour violoncelle et orchestre.	Id.	
20	1884	*L'Amour et le Crâne*, pour chant et piano.	Loret fils et Freytag, à Paris.	Texte de Ch. Baudelaire.
21	1884	*Saugefleurie*, légende pour orchestre.	Hamelle, à Paris.	D'après R. de Bonnières.

22	1885	*Cantate Domino*, cantique à trois voix avec orgue.	A. Durand et fils, à Paris.	
23	1885	*Sainte-Marie-Madeleine*, cantate en deux parties pour soprano, chœur de femmes, piano et harmonium.	Id.	
24	1886	*Suite* en *ré*, dans le style ancien, pour trompette, deux flûtes et instruments à cordes.	Hamelle, à Paris.	
25	1886	*Symphonie sur un chant montagnard français*, pour orchestre et piano.	Id.	On désigne souvent cette œuvre sous le nom de *Symphonie cévenole*.
26	1886	*Nocturne*, pour piano.	Id.	
27	1887	*Promenade*, pour piano.	Id.	
28	1887	*Sérénade* et *Valse*, pour petit orchestre.	Id.	Extraites des pièces pour piano, op. 16 et 17.
29	1887	*Trio*, pour piano, clarinette et violoncelle.	Id.	
30	1887	*Schumanniana*, trois pièces pour piano	Id.	
31	1888	*Fantaisie*, pour orchestre et hautbois principal, sur des thèmes populaires français.	A. Durand et fils, à Paris.	

N° D'ŒUVRE	DATE DE COMPOSITION	TITRE	ÉDITEUR	OBSERVATIONS
32	1888	*Sur la Mer*, chœur pour voix de femmes.	Hamelle, à Paris.	Texte de Vincent d'Indy.
33	1889	*Tableaux de Voyage* treize pièces pour piano.	Alph. Leduc, à Paris.	
34	1890	*Karadec*, musique de scène, pour orchestre.	Heugel, à Paris.	Drame d'André Alexandre, représenté en 1892, au Théâtre moderne, à Paris.
35	1890	1er *Quatuor à cordes*, en *ré*.	Hamelle, à Paris.	
36	1891	*Tableaux de Voyage*, suite pour orchestre, en six parties.	Inédit.	Extrait de l'op. 33.
37	1893	*Pour l'inauguration d'une statue*, cantate pour baryton, chœur et orchestre.	Inédit.	Texte d'E. Augier; exécution à Valence, en 1893.
38	1893	*Prélude et petit Canon*, pour orgue.	A. Durand et fils, à Paris.	

39	1894	*L'Art et le Peuple*, chœur à quatre voix d'hommes.	Hamelle, à Paris.	Texte de Victor Hugo.
40	1889-1895	*Fervaal*, action musicale en trois actes et un prologue.	A. Durand et fils, à Paris.	Texte de Vincent d'Indy. Première représentation au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 12 mars 1897 ; au Théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, le 10 mai 1898.
41	1896	*Deus Israël*, motet à quatre voix mixtes.	Schola Cantorum, à Paris.	
42	1896	*Istar*, variations symphoniques pour orchestre.	A. Durand et fils. à Paris.	
43	1896	*Lied maritime*, pour chant et piano.	A. Rouart et Lerolle, à Paris.	Texte de Vincent d'Indy.
44	1897	*Ode à Valence*, couplets pour soprano et chœur.	Inédit.	Texte de Genest.
45	1897	2e *Quatuor à cordes* en *mi*.	A. Durand et fils, à Paris.	
46	1898	*Les Noces d'or du Sacerdoce*, cantique pour chœur à l'unisson.	Schola Cantorum, à Paris.	

N° D'ŒUVRE	DATE DE COMPOSITION	TITRE	ÉDITEUR	OBSERVATIONS
47	1898	*Médée*, musique de scène.	A. Durand et fils, à Paris.	Tragédie de Catulle Mendès, représ. le 28 octob. 1898, au Théâtre de la Renaissance, à Paris.
48	1898	*La première dent*, berceuse enfantine pour chant et piano.	Id.	Texte de J. de La Laurencie.
49	1898	*Sancta Maria succurre miseris*, motets à deux voix égales.	Schola Cantorum, à Paris.	Fait partie du *Receuil de* 20 *motets*, publié par le chanoine Chaminade.
50	1898	*Chansons et Danses*, divertissement pour instruments à vent.	A. Durand et fils, à Paris.	
51	1899	*Vêpres du Commun d'un Martyr*, huit antiennes pour orgue.	Schola Cantorum, à Paris.	
52	1900	*Chansons populaires du Vivarais*, transcriptions et harmonisations pour chant et piano.	A. Durand et fils, à Paris.	

53	1898-1901	*L'Étranger*, action musicale en deux actes.	Id.	Texte de Vincent d'Indy. Première représentation au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 7 janv. 1903; au Théâtre de l'Opéra, à Paris, le 4 décembre 1903.
54	1903	*Marche du 76e régiment d'Infanterie*, pour piano à quatre mains.	A. Durand et fils, à Paris.	
55	1903	*Choral varié*, pour saxophone et orchestre.	Id.	
56	1903	*Mirage*, pour chant et piano.	Hamelle, à Paris.	Texte de Paul Gravollet.
57	1902-03	2e *Symphonie*, en *si bémol*, pour orchestre.	A. Durand et fils, à Paris.	
58	1904	*Les Yeux de l'Aimée*, pour chant et piano.	TheGramophone Company, à Milan.	Texte de Vincent d'Indy.
59	1903-04	*Sonate* en *ut* pour violon et piano.	A. Durand et fils, à Paris.	
60	1904	*Petite Chanson grégorienne*, pour piano à quatre mains.	Edit. mutuelle, à Paris.	Fait partie de *L'Album pour enfants petits et grands.*

Nº D'ŒUVRE	DATE DE COMPOSITION	TITRE	ÉDITEUR	OBSERVATIONS
61	1905	*Jour d'été à la Montagne*, trois pièces pour orchestre. *a*) Aurore ; *b*) Jour ; *c*) Soir.	A. Durand et fils, à Paris.	
62	1906	*Souvenirs*, poème pour orchestre.	Id.	Thème principal extrait de l'op. 15.
63	1907	*Sonate* en *mi*, pour piano.	Id.	
64	1907	*Vocalise*, pour chant et piano.	Alph. Leduc, à Paris.	Fait partie du 2e volume publié par Hettich.
65	1909	*Menuet sur le nom d'Haydn*, pour piano.	A. Durand et fils, à Paris.	
»	1909	*O gai Soleil*, chœur et canon à deux voix.	Revue musicale, à Paris.	Publié en supplém. dans le nº du 15 octobre 1909; texte de V. d'Indy.
66	1911	*Pièce* en *mi bémol mineur*, pour orgue.	Sénart, Roudanez et Cie, à Paris.	Fait partie des *Maîtres contemporains de l'orgue*; publié par l'abbé Joubert.
67	1907-1914	*La Légende de Saint-Christophe*. Drame sacré en trois parties.	Inédit.	Poème de Vincent d'Indy.

SOCIÉTÉ DES TRENTE

Publier trente volumes du même format, avec des caractères classiques, une justification agréable, un papier solide, ne publier que des ouvrages lisibles et bien écrits, avec de bons auteurs et sur des sujets intéressants, sans se soucier des modes littéraires et des habitudes d'un jour, en un mot contribuer au relèvement de l'édition et de la librairie, tel est le but de la *Société des Trente*, formée par un groupe d'amateurs et d'auteurs qui veulent montrer que l'on peut imprimer de beaux livres à un prix relativement peu élevé.

La Société des Trente publiera les trente volumes qui composeront sa collection en cinq ans, à raison de six par an.

Ces ouvrages seront tirés à 530 exemplaires numérotés à la presse, dont 10 sur papier de Chine numérotés de 1 à 10, 20 sur papier du Japon numérotés de 11 à 30 et 500 sur papier vergé d'Arches numérotés de 31 à 530.

Le format choisi est l'in-8 écu ($140^{mm} \times 200^{mm}$), qui est celui de ce volume.

Le caractère est le Didot classique.

Les volumes seront vendus en librairie au prix de 5 francs l'exemplaire sur papier vergé, 15 francs sur papier du Japon et 20 francs sur papier de Chine.

Les personnes qui souscriront aux six volumes de l'année auront à verser une somme

de 25 francs pour l'édition sur papier vergé d'Arches, de 75 francs pour l'édition sur papier du Japon ou de 100 francs pour l'édition sur papier de Chine.

La collection sera complète lorsqu'il aura paru trente volumes, qui ne seront jamais réimprimés.

Nous avons déjà publié :

Maurice Barrès, *Pour nos Eglises.*
Emile Bernard, *Souvenirs sur Cézanne.*
Henri Martineau, *L'Itinéraire de Stendhal.*
André Salmon, *La Jeune Peinture Française.*
Lucile de Chateaubriand, *Œuvres complètes.*
Remy de Gourmont, *Le Chat de Misère.*
Maurice Barrès, *Autour des Églises de Village.*
Laurent Tailhade, *Quelques Fantômes de Jadis.*
Auguste Sérieyx, *Vincent d'Indy.*
Alfred Capus, *Boulevards et Coulisses.*
Chateaubriand, *Journal d'un Conclave.*

Voici la liste des ouvrages qui paraîtront successivement :

Jules Destrée, *La Wallonie.*
Eugène Marsan, *Charles Maurras.*
André Salmon, *La Jeune Sculpture Française.*
X. Marcel Boulestin, *Le Monde et la Société en Angleterre.*
André Hallays, *Charles Bordes.*

La Société a choisi pour la représenter auprès de ses souscripteurs et des libraires M. Messein, éditeur, 19, quai Saint-Michel, qui reçoit les souscriptions pour l'année, ainsi que les commandes de volumes séparés.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 469 4